MARGUERITE YOURCENAR ET LA POÉSIE DU *HAÏKU*

par Osamu HAYASHI
(Université de Fukushima, Japon)

En 1982, pendant son séjour au Japon, Marguerite Yourcenar part pour quatre jours dans les provinces du nord-est pour retracer ainsi, partiellement, le voyage de Bashô Matsuo (1644-1694), poète du XVII[e] siècle, qu'il raconte dans *La Sente étroite du bout-du-monde*. Plus tard, elle rédige un petit article intitulé « Basho sur la route » qui sera recueilli dans *Le Tour de la Prison* (1991). Ainsi l'écrivain français a-t-elle fait preuve de son intérêt pour le maître japonais du haïku, avec qui elle souhaitait partager, au-delà de la distance dans le temps et dans l'espace, le même amour pour l'écriture et pour l'art. C'est d'ailleurs ce que nous avons essayé de démontrer au colloque « Marguerite Yourcenar : écritures de l'exil » qui a eu lieu à Canterbury en 1997[1]. Mais quel a été le rapport de l'écrivain à la poésie du haïku ? Qu'a-t-elle vu – et que n'a-t-elle pas vu – dans le haïku ? Lui est-il arrivé de s'en inspirer dans sa création littéraire ? Quelles traces de la poésie japonaise pourrions-nous observer dans l'œuvre yourcenarienne ? Telles sont les questions que nous tenterons d'aborder dans la présente communication.

Marguerite Yourcenar fait référence à la poésie japonaise à de très rares occasions et relativement tard dans sa carrière, notamment dans *Présentation critique d'Hortense Flexner* (1969) et dans *Le Tour de la prison*, tandis que le haïku a été importé en France au tout début du XX[e] siècle par Paul-Louis Couchoud, professeur de philosophie et docteur en

---

[1] Nous renvoyons à notre étude « Marguerite Yourcenar sur la *Sente étroite du bout-du-monde* de Bashô », *Marguerite Yourcenar, écritures de l'exil*, Bruxelles, Academia-Bruylant, 1998, p. 221-230.

médecine, qui s'est initié au haïku pendant son bref séjour au Japon en 1904[2]. Yourcenar partageait-elle l'engouement du haïku français, lancé par Couchoud et poursuivi par des poètes comme Julien Vocance, Auguste Gilbert de Voisin ou même Paul Éluard ? Nous savons que Yourcenar fait entrevoir assez tôt ses connaissances générales sur l'art japonais : l'estampe à laquelle elle fait référence dans *La Nouvelle Eurydice*[3], le roman, notamment le *Dit du Genji* qu'elle dit avoir lu « très tôt, vers la vingtième année » (*YO*, p. 109) ou encore le théâtre Nô qui l'a inspirée dans la rédaction de la pièce *Le Dialogue dans le marécage* publié en 1932. Dans l'inventaire des bibliothèques de sa maison à Petite Plaisance, nous trouvons, à côté de la traduction anglaise de Bashô, deux livres qui ont marqué l'histoire du haïku en France : *Anthologie de la littérature japonaise : des origines au XX*^e^ *siècle* de Michel Revon[4] et *Sages et poètes d'Asie* de Couchoud, livre qu'elle mentionne dans une lettre écrite en 1955 :

> *Sages et poètes d'Asie* [...] a peut-être été le premier ouvrage par lequel la poésie et la pensée asiatiques sont venues jusqu'à moi. J'avais quinze ans : je continue à savoir par cœur tel haïkaï traduit ou transmis par lui ; ce livre exquis a été l'équivalent pour moi d'une porte entrebâillée. Elle ne s'est plus jamais refermée depuis. (*HZ*, p. 473)

Si Yourcenar a connu le haïku assez tôt dans sa carrière, il est tout de même difficile de déceler les *traces* du haïku dans son œuvre de l'époque. A-t-elle pratiqué le haïku, ou a-t-elle même tenté de le

---

2 En 1905, Couchoud a publié *Au fil de l'Eau*, recueil de 73 haïkus qu'il a lui-même composés avec Julian Vocance et le sculpteur Albert Poncin, puis l'essai intitulé *Les Épigrammes lyriques du Japon*, où il cite une centaine d'exemples japonais traduits.

3 Cf. « Une seule feuille [...] tremblait au bout d'une branche : un rameau noir sur le ciel plus pâle, une de ces vues qui nous font penser à des estampes japonaises, puisqu'il a fallu le Japon pour nous enseigner le mystère d'une feuille » (*OR*, p. 1310).

4 Michel REVON, *Anthologie de la littérature japonaise : des origines au XX*^e^ *siècle* (1910), Paris, Vertiges Publications, 1986. Selon William Leonard SCHWARZ, l'essai de Revon a définitivement invalidé les longs poèmes pseudo-japonais, c'est-à-dire les poèmes du XIXe siècle à la Judith Gauthier qui, restant occidentaux dans leur forme et leur technique, prennent des sujets japonais ou japonistes pour produire un effet exotique (cf. William Leonard SCHWARZ, *The Imaginative Interpretation on the Far East in Modern French Literature 1800-1925*, Paris, Librairie ancienne Honoré Champion, 1927).

pratiquer ? En fait, aucun de ses poèmes n'a été publié sous cette étiquette. Et, si les poètes français des années 20 se mettaient au haïku ou qu'ils s'en inspiraient pour sa simplicité, pour sa brièveté condensée de dix-sept syllabes et surtout pour sa liberté qui ne connaît pas les règles rigoureuses de la versification à la française, comme la rime, la quantité ou l'accentuation, la jeune Marguerite restait avec les longs poèmes à forme fixe et ses contraintes exigeantes. Même ces fragments aphoristiques qui apparaissent dans *Feux* (1936), quoiqu'ils soient comparables à des haïkus par leur brièveté, sont radicalement éloignés de la poésie japonaise par leur caractère subjectif et par leur ton dramatique déclamatoire.

D'ailleurs, Yourcenar, ayant commencé sa carrière précoce par les poèmes, va ensuite délaisser en quelque sorte le genre lui-même de la poésie et se concentrer sur le genre prosaïque, voire romanesque, en choisissant de se mettre dans ce qu'elle appelle l'« ornière du roman » (*YO*, p. 60). Dans *Les Yeux ouverts*, elle insiste sur la possibilité de la prose plus vaste que celle de la poésie : « [L]a prose offre un nombre de possibilités incomparables. Comme la vie, elle propose une série de routes où chacun peut prendre la sienne. Elle ouvre un éventail de moyens beaucoup plus vaste » (*YO*, p. 199). Le monostique japonais, déjà très court pour la poésie, l'était sans doute encore plus pour l'écrivain français qui comptait entreprendre sa « grande œuvre ». Or la poésie n'était pas complètement oubliée. Yourcenar révise ses anciens poèmes pour les publier dans *Les Charités d'Alcippe* en 1956, puis la première édition de *Feux* lors de sa réédition en 1957. Elle entreprend aussi des traductions de poèmes : ceux de Constantin Cavafy (*Présentation critique de Constantin Cavafy*), de *negro spirituals* (*Fleuve profond, sombre rivière*), d'Hortense Flexner (*Présentation critique d'Hortense Flexner*) et de poèmes grecs anciens (*La Couronne et la Lyre*), en y ajoutant chaque fois ses commentaires. Et comme nous l'avons déjà vu, c'est dans *Présentation critique d'Hortense Flexner* que Yourcenar fait sa première référence au haïku, ce pour expliquer l'art de la poétesse américaine :

> Mais l'art d'Hortense Flexner, beaucoup plus éloigné (ou beaucoup moins capable) de toute méditation soutenue et de toute communication discursive, se comparerait davantage à celui du *haïku* japonais capturant en quelques mots le « Ah! » des choses, à condition toutefois de se

> rappeler qu'il ne s'agit ni chez elle, ni chez les poètes du Japon, d'un tour de force impressionniste, mais d'une lente sensibilisation qui transforme tout l'être. (*PCF*, p.18-19)

Yourcenar ne tient pas compte ici de la différence technique en versification du haïku qui a tant attiré les poètes français des années 20. En revanche, en comparant le langage sobre et dépouillé de Flexner à celui des poètes japonais, elle conteste à cette occasion l'explication du haïku que Revon a donnée dans son essai que nous avons déjà mentionné et où il dit : « Au lieu de cinq petit vers, ils [les Japonais] n'en auront plus que trois pour exprimer toute leur pensée, et, par ce tour de force, ils auront atteint les extrêmes limites de l'impressionnisme[5] ». Rappelons d'ailleurs que, pour Yourcenar, c'est le « fond » qui décide et qui constitue la « forme » même de l'œuvre, à savoir que « la forme, dans une œuvre poétique, est inséparable du fond » (*PCC*, p. 57) et que « la forme n'est autre chose que le fond rendu visible et l'essence rendue palpable » (*ER*, p. 16).

Nous allons donc nous tourner maintenant, non vers le côté de la forme au sens courant du terme, ni de la technicité « impressionniste », mais vers cette « lente sensibilisation qui transforme tout l'être », qui touche, nous semble-t-il, le fond de l'œuvre ainsi que de l'expérience même de haïku. En fait, Yourcenar semble devoir sa conception du haïku à l'essai de Reginald Horace Blyth intitulé *Haiku* (dont elle possédait un exemplaire dans sa bibliothèque de Petite Plaisance). Au moins, nous pourrions remarquer une certaine similitude entre l'énoncé de Yourcenar et celui de ce critique anglo-saxon sur le sujet de haïku.

Publié entre 1949 et 52, l'essai en quatre volumes de Blyth est ensuite devenu le bible du *Haiku movement* nord-américain des années 50 et 60. Il définit le haïku comme la « poésie de sensation[6] », poésie de « touche, goût, son, vue et odorat[7] » qui s'oppose à celle de pensée et d'émotion, et par le biais de laquelle les poètes « appréhen[dent] une chose par une réalisation de [leur] unité originelle et essentielle avec celle-ci[8] ».

---

[5] Michel REVON, *op. cit.*, p. 18-19.
[6] Reginald H. BLYTH, *A History of Haiku*. vol. 1, Tokyo, Hokuseido Press, 1963, p. 25.
[7] *Ibid*, p. 28.
[8] Reginald H. BLYTH, *Haiku*, vol. 2, Tokyo, Hokuseido Press, 1950, p. vii.

Largement influencé par le zen (à l'américain), surtout par les livres de Daisetsu Suzuki, Blyth va même jusqu'à identifier le haïku à un entraînement zen. D'ailleurs, cette tendance va marquer fortement le *Haiku movement*. Par exemple, dans son essai en 1957, Kenneth Yasuda insistera sur le « moment haïku » où un poète atteint « une harmonie illuminée comme le Nirvâna » et où sa « nature et l'environnement sont unifiés[9] ».

Annihiler le soi et entrer en contact avec la chose et avec l'autre, c'est aussi ce que Yourcenar voit comme condition d'un poète (cf. *YO*, p. 197 : « Pour moi, le poète est quelqu'un qui est "en contact". Quelqu'un à travers qui le courant passe ») et qu'elle a elle-même essayé de réaliser en tant que poète. S'expliquant sur un de ses anciens poèmes, elle dit à Patrick de Rosbo :

> Un poème intitulé *Les Charités d'Alcippe*, écrit en 1930, traduit déjà cette volonté de *dépersonnalisation* pour mieux pénétrer ces deux mondes jumeaux de la nature et de l'homme, antagonistes qui ne devraient pas l'être. (*ER*, p. 166)

Nous n'allons pas nous demander ici d'où et comment Yourcenar a appris une telle philosophie. Et nous n'allons surtout pas la renvoyer aveuglément aux pensées dites orientales, même si cette image du dépassement de l'antagonisme et de la contradiction apparaît souvent, et de manière plus ou moins extravagante, dans ses œuvres d'inspiration orientaliste, notamment dans *Nouvelles orientales*. Mais il serait tout de même intéressant de noter que l'intérêt de Yourcenar pour le haïku ainsi que pour d'autres poésies différentes de la poésie française, comme les poèmes grecs, anciens et modernes, ou les chants populaires, se manifeste à la même époque que le *Haiku movement* chez les Américains, véhiculé par leur attachement à la philosophie zen.

Il est également intéressant de voir que le côté mystique orientaliste est dépassé, sinon surpassé par la reconnaissance réaliste du rapport du soi à l'autre, celle de la solitude du soi dans la mort.

---

[9] Kenneth YASUDA, *The Japanese Haiku : its essential nature, history, and possibilities in English*, Rutland & Tokyo, Tuttle, 1957, p. 24.

Voyons l'article « Basho sur la route ». Commençant par une longue citation du livre de Bashô, où il raconte sa décision de voyage, Yourcenar paraphrase les haïkus célèbres du même auteur pour reconstruire son voyage « dans le temps et dans l'espace » et pour évoquer sa sensibilité à l'instantané à travers lequel il entre en contact avec le passé, avec « ces millions d'instants vécus et qui restent présents tant qu'un souvenir ou un effet en subsiste » (*EM*, p. 600). Pourtant l'intérêt de l'écrivain va glisser discrètement vers la problématique de la vie et la mort, celle de l'opposition de la vie à la mort. Voici deux haïkus que Yourcenar cite dans sa propre traduction :

Les herbes de l'été :
Voici tout ce qui reste
Des rêves de guerriers morts.

Sa mort prochaine,
Rien ne la fait prévoir,
Dans le chant de la cigale.

Dans le premier haïku, Bashô évoque la mort, tel qu'on le fait au théâtre Nô, celle des guerriers dans un ancien champ de bataille maintenant couvert des herbes de l'été. Les « herbes de l'été », expression classique associée à l'érotisme et à la fertilité, donc symbole de la vie, s'opposant radicalement à la mort évoquée des guerriers, le poème insiste par conséquent sur la mortalité inévitable de l'homme et de la nature. Également dans le second haïku, que Yourcenar considère comme le « plus beau poème » du maître japonais, le « chant de la cigale » – ou la « *voix* de la cigale » dans l'original japonais – généralement considéré comme bruyant, voire énervant (car il empêche le sieste du poète), se transforme finalement en un chant du cygne, tout en suggérant la mortalité de tous les vivants. Notons que c'est Couchoud qui est le premier à avoir traduit en français ces deux haïkus qu'il commente comme des poèmes reflétant la « pensée grave et continuelle de la mort[10] ». Qu'elle soit influencée ou non par l'interprétation de Couchoud, la traduction de Yourcenar ressemble fort à la sienne, et, dans le premier

[10] *Op. cit*., p. 98.

haïku cité dessus, elle conserve l'adjectif « morts » qui n'apparaît pas dans l'original de Bashô[11].

En effet, Couchoud avait du mal à présenter ces deux haïkus. Pour lui (ainsi que pour ses confrères du début du XX[e] siècle), le haïku était avant tout « un simple tableau en trois coups de brosse, une vignette, une esquisse, quelquefois une simple touche, une impression »[12]. Même s'il a choisi d'appeler le haïku « épigramme lyrique », il voulait toujours valoriser le lyrisme des haïkus pour les différencier des épigrammes grecques de nature souvent satirique. Et c'est ainsi que, dans son essai, Couchoud accorde la priorité aux haïkus picturaux et paysagistes et qu'il revoie hâtivement tout le reste aux pensées religieuses, en transformant à l'occasion Bashô en un pratiquant rigoureux du bouddhisme. Tandis que Yourcenar, sans faire aucune référence aux pensées religieuses, choisit précisément les haïku représentant la mort pour imposer l'image d'un poète « recevant en soi des intimations de mortalité », qui vit – et qui chante ! – la vie de l'homme et du monde dans l'acceptation même de leur mortalité.

Devrions-nous parler ici du *satori*, de l'Éveil, chez le poète japonais ainsi que chez Yourcenar ? Au lieu de s'accrocher à l'utopie illusoire de l'union originelle avec l'autre ou de s'enfermer comme un ascète dans la solitude, l'écrivain français choisit le bonheur, celui de vivre la vie mortelle et de vivre l'amitié avec ceux qui vivent le même sort.

Dans *La Voix des choses*, recueil de citations fragmentaires de penseurs et d'écrivains différents en époque et en nationalité, nous trouvons un haïku écrit en 1895 par Shiki Masaoka (1867-1902), poète qui contribua à la renaissance du haïku pratiquement tombé en désuétude après Bashô :

Le vent d'automne souffle
Nous sommes en vie
Et nous pouvons nous regarder l'un l'autre,
Vous et moi.

---

[11] Voici la traduction de Couchoud des deux haïkus : « Les herbes de l'été ! / De tous ces guerriers morts, / Voilà ce qui reste de leurs rêves ! » et « La mort, toute prochaine, / Rien ne l'annonce / Dans le chant de la cigale ».
[12] *Op. cit.*, p. 25.

Voici donc un autre haïku qui n'a rien du croquis d'un paysage. Le « vent d'automne » associé à la solitude, le poète qui vient de se rétablir d'une grave maladie retrouve avec joie son ami qui, lui, est rentré de la guerre contre la Chine. Shiki célèbre la vie qu'il ressent d'autant plus chère et précieuse qu'il vient d'affronter le danger de mort. Et, comme si elle partageait la joie du poète japonais, Yourcenar traduit le haïku, non pas comme un tercet (selon l'habitude erronée de la traduction occidentale des haïkus), mais en divisant le deuxième séquence (*ikité-aïmiru*) et faisant de la première moitié (*ikité* = vivants) une phrase complète, « Nous sommes en vie ». Rappelons d'ailleurs que dans la préface de *La Voix des choses*, Yourcenar, en expliquant l'origine de ce titre, raconte le jour où elle a retrouvé son ami Jerry Wilson, elle hospitalisée et lui souffrant d'une maladie mortelle. La situation ressemble fort à celle de Shiki ! Ici la « sagesse » – car Yourcenar présente le poème sous le titre « Sagesse de haïku » – n'est pas seulement la joie de vivre, mais encore celle de la partager avec l'autre.

Revenons à « Basho sur la route ». Ce qui est étonnant, cette fois-ci pour les lecteurs japonais, c'est l'importance que Yourcenar accorde à l'amitié dans la vie de Bashô. Elle écrit :

> L'amitié jalonne la route. C'est pour accomplir un pèlerinage à l'intention de l'âme d'un jeune seigneur dont il avait été le condisciple et l'ami que Basho s'est mis en marche pour la première fois. C'est chez une amie, none poète, que se terminera à Osaka son dernier voyage. (*EM*, p. 602)

S'étant certainement référée à la présentation discutable et assez douteuse de Revon[13], Yourcenar décrit la vie de Bashô comme une succession d'amitiés. Elle n'oublie d'ailleurs pas l'amitié entre les poètes qui, en groupe, composent des « chaînes » de haïkus, pratique traditionnelle, mais originale, qui a inspiré à Haruo Shirane la définition

[13] Il nous semble que dans sa description de l'enfance de Bashô, Yourcenar est fortement influencée par le livre de Revon : « [Bashô] eut une enfance heureuse auprès du fils de ce seigneur (=le daïmyô local), jeune homme très lettré qui fut à la fois pour lui un professeur et un ami ; la mort prématurée de ce bon compagnon plongea Bashô, alors âgé de seize ans, dans un tel désespoir que, dégoûté du monde, il s'enfuit pour aller se réfugier dans un monastère bouddhique » (REVON, *op. cit.*, p. 392-393).

du haïku comme « poésie communale[14] ». Finalement elle insiste tellement sur l'amitié qu'elle déclare de façon tranchante que « c'est l'amitié, et non l'amour, qui inspire la grande poésie de l'Extrême-Orient » (*EM*, p. 602). Ici nous ne sommes sans doute pas loin de l'aspiration utopique et orientaliste à la Van Gogh. Le peintre hollandais passionné par le Japon qu'il a imaginé à travers les tableaux et les estampes japonaises n'a-t-il pas rêvé surtout d'une vie commune et amicale comme celle des artistes japonais, qui en vérité n'était qu'une scène banale du travail collectif dans un atelier ?

Qu'elle soit japoniste ou orientaliste, Yourcenar s'intéresse à l'amitié dans le haïku. C'est le sens amical qui l'a fait approcher de cette poésie japonaise. En fait, l'amitié a toujours jalonné la route de Yourcenar elle-même. Ou plutôt, sa route a été faite autour de l'élaboration continuelle de l'amitié. Si Alexis souffre de l'incompatibilité de son amour et de son amitié pour Monique, l'amour d'Hadrien pour Antinoüs n'est-il pas plus sage et raisonné, tout comme un rapport plutôt amical qu'amoureux ? La vieille ritournelle que chante Henri-Maximilien dans *L'Œuvre au Noir* – « Nous étions deux compagnons / Qui allions delà les monts. / Nous pensions faire grand chère... » (*OR*, p. 658) – n'est-elle pas en quelque sorte le leitmotiv du voyage de Zénon ? Et n'est-ce pas à l'étape finale de l'élaboration de l'amitié que Yourcenar trouve, ou retrouve, le haïku ? Dans « L'Italienne à Alger », le troisième article dans *Le Tour de la prison*, Yourcenar se rappelle que, sur un bateau d'Alaska, elle a regardé avec son amie le ciel encore rouge du soir :

> Rien ne m'aura jamais semblé si doux que ces stations immobiles, assises ou étendues, auprès d'êtres diversement aimés – ou mêmement aimés –, au cours desquelles on ne se voit pas l'un l'autre, mais contemple les mêmes choses, le corps restant toujours, pour des raisons variées, suprêmement présent [...], mais avec l'illusion de n'être pour un moment que deux regards accordés. (*EM*, p. 610)

[14] Cf. Haruo SHIRANE, *Traces of Dreams – Landscape, Cultural Memory, and the Poetry of Bashō*, Stanford, California, Stanford University Press, 1998.

Ne trouvons-nous pas ici les traces du haïku : ce bonheur de « contemple[r] ensemble la lune d'été » (*EM*, p. 602) chez Bashô et cette solitude du soi et cette amitié avec l'autre chez Shiki, bref le « fond » de leurs haïkus ?